



Universidade de Brasília – UnB
Decanato de Ensino de Graduação
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Música
Curso de Licenciatura em Música

Um estudo sobre os processos de aquisição de múltiplas competências estilísticas pelo profissional do baixo elétrico

Wander Santos Alves

Brasília
2015

Um estudo sobre os processos de aquisição de múltiplas competências estilísticas pelo profissional do baixo elétrico

Resumo

Esta pesquisa teve o intuito de investigar a trajetória de dois músicos baixistas que atuam na cena musical de Brasília, com foco em suas estratégias de aprendizagem em um novo estilo musical, depois de já terem desenvolvido competências em um estilo musical inicial. Para alcançar esse objetivo foram realizadas algumas entrevistas com os referidos músicos, e confrontado os dados com as ideias desenvolvidas por Lucy Green, em seu livro *How Popular Musicians Learn* (2002).

Palavras chave: Baixo elétrico; estratégias de aprendizado; estilos musicais; aquisição de competência.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve o intuito de investigar a trajetória da aquisição de habilidades musicais de dois músicos baixistas que atuam na cena musical de Brasília, com foco em suas estratégias de aprendizagem para aquisição de competências em um novo estilo musical, depois de já terem desenvolvido habilidades e, conseqüentemente, fluência em um estilo musical inicial. Apesar de terem iniciado seus estudos no contrabaixo tocando estilos bem diferentes (um começou no rock e outro no pop), coincidentemente, em determinado momento de sua trajetória, ambos os músicos encontraram na Bossa Nova uma situação problema, para a qual tiveram que desenvolver estratégias específicas para dominar esse novo estilo.

Após a contextualização do surgimento desse questionamento, e da revisão dos conceitos básicos a serem utilizados nesse texto, irei discorrer sobre a trajetória de cada músico, enfatizando a situação que os fizeram rever suas limitações musicais, e como cada um faz para resolver esse problema. Por fim, na conclusão, irei comparar as estratégias de ambos os músicos e refletir sobre como elas podem ser utilizadas nas aulas formais de baixo elétrico.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROBLEMA

Atualmente meu trabalho como músico em performance me possibilita o contato com um vasto repertório, de diversos estilos que, com o tempo e maturidade percebi não serem tão simples de executarem quanto imaginava inicialmente. Ou seja, inicialmente imaginava ter dificuldade apenas com a parte harmônica, porque sempre segui o princípio de apenas “tirar de ouvido” as linhas do baixo que ouvia nas gravações e

reproduzi-las nos shows. Sendo assim, não percebia a necessidade de estudar os acordes e suas relações.

Quando eu era pequeno, por volta dos 6 anos, acompanhava a rotina de ensaios do meu irmão mais velho que era baterista. Também observava diariamente o seu empenho para tirar as músicas além dos estudos técnicos específicos da bateria. Foi aí onde comecei a perceber os elementos rítmicos como pulso, compasso, e figuras rítmicas além da notação musical. Ele fazia questão de mostrar e comentar cada exercício que fazia. De certa forma, entendo que a minha vivência musical começou naquele momento. Além disso, lembro-me que ele conversava muito sobre as bandas que gostava, os músicos que eram referência para todos na época e os estilos que eram mais interessantes para o instrumento. A partir daí a sua influência foi determinante para eu definir critérios para consumir música.

Já aos 11 anos, comecei com as minhas primeiras aulas de violão. Participava ativamente de um grupo de jovens da igreja católica e foi lá que conheci o responsável pela música nos encontros. Eram aulas informais de violão, em sua casa, toda semana. Naquele momento a minha atenção se voltou para a altura das notas e a relação entre elas já que o objetivo era conseguir cantar e tocar os acordes das músicas que eu ouvia na igreja. Sem me prender a aspectos teóricos comecei a descobrir os “desenhos” dos acordes no braço do violão. As tentativas de cantar e tocar os acordes nos momentos corretos, intuitivamente me levaram a refletir sobre a relação desses materiais. A prática, mesmo que sozinho, fez com que eu desenvolvesse o sentido do fazer musical e cada acerto me inspirava a continuar tocando, cada vez mais.

Influenciado por um dos músicos que tocava com o meu irmão mais velho, optei pelo baixo elétrico como instrumento principal aos 16 anos. Fiz alguns meses de aula particular com o professor Cid Moraes no instituto ArtMed. Nesse tempo comecei a relacionar os sons que eu já conhecia com os elementos na partitura além de uma introdução à teoria musical. Entendi a função do instrumento em pouco tempo, até mesmo porque os aspectos rítmicos que fizeram parte da minha iniciação musical na infância foram bem úteis na construção da minha habilidade com o baixo elétrico. Para dizer a verdade, eu sempre me preendi muito aos materiais rítmicos que já tinha incorporado ao longo da vida e trabalhar com altura de notas e suas relações ainda representava um desafio. Com o professor Cid, tomei conhecimento das escalas e formação básica de acordes, além de iniciar o estudo de percepção, transcrevendo as linhas de baixo do repertório que ouvia na época, basicamente rock.

Ainda nessa época, comecei a tocar com os amigos de adolescência, que eram vizinhos na cidade onde morava. Todos compartilhavam a mesma preferência pelo rock e seus subgêneros. Tudo acontecia em conjunto na prática musical: a escolha das músicas para tocar; as discussões sobre determinada parte de uma música que representava um desafio; “tirar de ouvido” as partes de cada instrumento. Não

chegamos a nos apresentar e ensaiamos por mais de um ano. Essa atividade foi fundamental para que eu começasse a entender a dinâmica de tocar em conjunto.

Depois de seis meses de aula particular, surgiu a oportunidade de entrar no curso de baixo elétrico da Escola de Música de Brasília (EMB). Um dos amigos de banda me informou sobre a existência da Escola, e das formas de ingresso. Fui contemplado, entrei no curso de musicalização e no curso de nível básico do instrumento. Na Escola foi onde eu comecei a me profissionalizar e também onde tive contato com outro tipo de repertório, outros estilos musicais.

No curso de musicalização havia uma série de disciplinas voltadas para a percepção e estruturação musical. Conheci os estudos de solfejo melódico, rítmico, leitura métrica e canto (canto coral). Já no curso do instrumento desenvolvi habilidades que deveriam garantir a prática profissional em performance, começando nos estudos de técnicas específicas do baixo elétrico e se estendendo ao estudo da teoria aplicada à função do baixo na música: estudo de escalas, formação de acordes dos campos harmônicos maior, menor natural, harmônico e melódico; estudo de cadências, tonalismo, modalismo e “levadas” de samba, bossa, MPB, jazz, pop, funk, etc. A minha experiência com esses outros estilos se limitava ao estudo dos exemplos musicais contidos na apostila do curso e aos recitais regularmente realizados pelos professores da Escola.

No meu segundo semestre de curso, fui convidado a integrar um grupo de pagode fora da EMB. O convite foi feito por um amigo de curso, baterista. Lembro-me que levou um disco com o repertório que deveria ser estudado para um primeiro ensaio, este aconteceria dentro de uma semana. Certo de que já tinha um nível técnico razoável e munido de uma série de pré-conceitos, peguei o disco com certo desdenho. Quando cheguei em casa e ouvi a primeira música fui surpreendido e percebi que seria uma tarefa extremamente difícil. O contexto harmônico era completamente diferente do que eu estava habituado a ouvir. Os acordes tinham um “colorido” todo especial e a sessão rítmica imprimia um suingue contagiante e convenções sofisticadas. Sem falar na linha de baixo, extremamente livre, com um timbre e tessitura até então desconhecidos por mim. Lembro que era muito comum não conseguir identificar o baixo, porque utilizava notas bem mais agudas, completando os acordes, enfatizando as suas tensões, saindo daquele padrão de execução de fundamentais.

Até o dia do ensaio eu não consegui tirar uma música sequer. Mal consegui me familiarizar com aquele estilo. Mesmo assim fui me encontrar com o grupo. O ensaio foi um fiasco! Os integrantes tinham todas as músicas “nas pontas dos dedos”. Enquanto tocavam eu ficava parado, sem conseguir tocar, tentando me encontrar no meio de tantos elementos novos. Um garoto que tocava o cavaquinho ficava desesperado, olhando pra mim, esperando que eu tocasse as convenções corretamente, sendo que eu nem conseguia entender e tocar a levada básica do samba. Bem, o ensaio logo terminou, em um clima horrível! Eu sabia que não tinha feito a minha parte e o

grupo sabia que eu não deveria estar ali. Nunca mais me telefonaram para uma segunda chance.

Segui em frente e concluí o curso de musicalização e o curso básico de instrumento. Assim que comecei o curso técnico recebi outro convite para tocar, também fora da Escola. Nessa nova oportunidade o repertório envolvia estilos como funk, pop e rock. A história foi bem diferente. Como se tratava de estilos que eu conhecia bem, não tive problemas para preparar o repertório da banda. Os ensaios fluíam bem e rapidamente estava pronto para me apresentar. Estava muito familiarizado com a execução das linhas de baixo a ponto de chamar a atenção do guitarrista do grupo. Logo surgiu mais um convite, para integrar uma banda que já estava se apresentando regularmente na noite da cidade. Esse foi o momento em que comecei a movimentar renda como músico. Geralmente tocava três vezes por semana e ainda atendia o plano de ensaios do grupo. A demanda de trabalho aumentou e eu decidi abandonar o curso da Escola de Música. Cada vez mais me convidavam para tocar em grupos de Pop e Rock.

Decidi começar a dar aulas particulares de baixo elétrico. Consegui uma vaga em um instituto de música na Asa Sul. Foi aí que comecei a adquirir experiência em docência e, mais uma vez, me deparei com o problema das diferenças entre os estilos musicais. Como atendia vários alunos, cada um com uma preferência musical diferente do outro, era comum me deparar com músicas que eu não conhecia, de estilos que eu não dominava. Agora o desafio era aprender a música rapidamente para poder ensiná-la ao aluno. Vários questionamentos começaram a surgir em minha cabeça: Como discutir sobre as particularidades de um estilo que você não conhece? Como ensinar elementos que estão alheios à sua experiência? Entre erros e acertos, fui driblando os desafios, ouvindo e cada vez mais definindo critérios para identificar as características principais de uma nova música.

Depois de alguns anos, tocando na noite e dando aulas particulares, resolvi prestar o vestibular da Universidade de Brasília para o curso de Música Licenciatura. O ingresso no curso foi fundamental para a minha formação profissional e um “divisor de águas” para a minha perspectiva de mundo, pessoa e músico. Além do estudo de matérias específicas da música, tive oportunidade de cursar disciplinas que fizeram com que voltasse a atenção para as diferentes abordagens dos materiais, do desenvolvimento e da performance musicais.

Tive contato com músicos de diversos estilos. Pessoas que só trabalhavam com samba, outros só com choro, jazz, pop, rock. Cada um norteado por uma experiência social e musical que os caracterizava como detentores das minúcias de um determinado estilo. Alguns desses colegas chegaram na Universidade com grande experiência em performance, outra grande parte, do curso da Escola de Música de Brasília ou institutos particulares de música.

Sempre me senti inseguro nas disciplinas de prática em conjunto, especificamente naquelas em que o projeto seria trabalhar o repertório desconhecido, distante, pra mim superficial. Me reunir com esses colegas para fazer música me deixava ansioso, talvez retomassem a lembrança daquela primeira experiência com o grupo de pagode. A diferença é que nesse momento eu já tinha mais experiência para impor os meus argumentos na prática e driblar a falta de conhecimento em relação aos estilos não familiares.

Nessas práticas eu refletia sobre o que legitimava cada colega como bom executor de um estilo. Será que dependia exclusivamente de suas experiências sociais, familiares? A escolha do instrumento principal deveria interferir na escolha do gênero que lhe seria mais interessante estudar? A experiência em um curso formal ou informal de música poderia nortear a escolha de um repertório ideal? Qual é a lista de habilidades que garante a competência de executar bem um estilo musical, ou vários deles? A relação profissional com a música pode definir a preferência por alguns estilos musicais? Esses foram os questionamentos que me trouxeram à atual pesquisa cujo principal objetivo é compreender como um músico desenvolve estratégias para a aquisição de competência (fluência) musical em um novo estilo musical, diferente daquele o qual o músico já possui certa competência.

METODOLOGIA

Existe uma grande quantidade de eventos compreendidos no desenvolvimento da fluência musical, em um determinado estilo, referente ao instrumento baixo elétrico. Investigar todas essas possibilidades, de forma minuciosa, é uma tarefa difícil que exigiria uma pesquisa extensa e cientificamente engajada. Contudo, o “estudo de caso”, por suas características gerais, viabiliza a contemplação de grande parte desses eventos e a relação entre eles estabelecida nesse processo. Pois “um estudo de caso não precisa conter uma interpretação completa ou acurada; em vez disso, o seu propósito é estabelecer uma estrutura de discussão e debate entre os estudantes.” (YIN, 2001, p. 20)

Considerar aquilo que é real, no processo de desenvolvimento do instrumentista baixista, será fundamental para alcançar o objetivo ao qual este trabalho se destina. É fazendo um levantamento do que acontece nas atividades cotidianas do baixista que poderemos identificar, com maior clareza, as práticas que garantem a fluência no seu instrumento porque “em resumo, o estudo de caso permite uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos eventos da vida real.” (YIN, 2001, p. 21)

O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular acontecimentos relevantes. O estudo de caso conta com

muita das técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas mas acrescenta duas fontes de evidências que usualmente não são incluídas no repertório de um historiador: observação direta e série sistemática de entrevistas. (YIN, 2001, p. 27)

Dessa forma, o estudo de caso conta com a vantagem de se observar os fatos em tempo real, à medida que surgem no contexto a ser analisado. O objetivo de um estudo de caso é a “investigação de um caso específico, bem delimitado, contextualizado em tempo e lugar para que se possa realizar uma busca circunstanciada de informações.” (VENTURA, 2007, p. 384). Caracteriza-se, em geral, pelo estudo sistemático de casos exemplares dentro de um grande universo de possibilidades. Todavia, como Yin (2001, p. 33) deixa claro, pode incluir tanto estudos de caso único quanto de caso múltiplos.

Para a presente pesquisa, a escolha pelo estudo de caso múltiplo se deu a partir de interesse em compreender como escolhas de indivíduos específicos podem refletir estratégias possíveis de serem adaptadas a um contexto genérico. Para tanto, foram escolhidos dois baixistas de destaque da região do Distrito Federal: Giovanni de Castro Sena e Johnata Pereira Medeiros.

A escolha desses dois músicos se fundamenta no fato de que são profissionais atuantes em Brasília na área da pedagogia e performance musicais, e ainda, que suas respectivas carreiras contribuem, de forma significativa, com o cenário musical da cidade acompanhando artistas e instrumentistas conceituados.

O principal instrumento de coleta de dados foi a entrevista com cada um dos músicos selecionados. Posteriormente, foi realizada a transcrição das entrevistas, e analisada a partir do recorte teórico proposto, de forma a avaliar o discurso de cada um deles sobre o desenvolvimento da fluência no baixo elétrico em estilos distintos. A pesquisa qualitativa pode facilitar a coleta de informações referentes à esse processo pois “pode-se basear o estudo de caso em qualquer mescla de provas quantitativas e qualitativas. Ademais, nem sempre eles precisam incluir observações diretas e detalhadas como fonte de provas.” (YIN, 2001, pg.34) Pretende-se destacar a abordagem principal do trabalho tendo como principal ferramenta a comparação entre esses relatos.

O roteiro da entrevista define como ponto inicial da pesquisa o levantamento de informações sobre a iniciação musical dos entrevistados bem como sobre sua experiência informal e formal no estudo da música. As questões da pesquisa, nessa etapa, têm como foco identificar o estilo musical que foi mais importante, ou presente, na iniciação de cada músico. É uma preocupação fundamental levantar a concepção que cada músico tem em relação às características gerais desse estilo, função específica do baixo elétrico e características técnicas particulares à esse contexto. Com isso pretende-se destacar a trajetória do instrumentista até o evento principal a ser analisado por este trabalho que é o conflito entre fronteiras de estilos. Dessa forma, facilita a observação

dos processos de aquisição de critérios dos quais os músicos dependem para nortear a sua prática.

No momento seguinte a entrevista pretende resgatar a experiência na qual o músico encontrou dificuldade para tocar um novo estilo. É importante entender em qual contexto da prática foi exigida do músico a nova competência e descobrir como esse músico tomou conhecimento das características gerais do estilo, das características técnicas específicas referentes ao baixo elétrico bem como o papel do instrumento nesse estilo.

Finalmente, também foi importante investigar como o músico adquiriu alguma fluência, tocando o baixo elétrico, nesse novo estilo. O questionário da entrevista valorizou a busca das estratégias escolhidas pelo músico para vencer suas dificuldades, tanto técnicas quanto conceituais. Também foi importante investigar quais recursos o músico utilizou nessas estratégias como o tipo de material didático, mídias, equipamentos tecnológicos ou, até mesmo, o estudo suplementar em outros instrumentos musicais.

No sentido mais elementar, o projeto é a sequência lógica que conecta os dados empíricos às questões de pesquisa iniciais do estudo e, em última análise, às suas conclusões. Coloquialmente, um projeto de pesquisa é *um plano de ação para se sair daqui e chegar lá*. Onde *aqui* pode ser definido como o conjunto inicial de questões a serem respondidas, e *lá* é um conjunto de conclusões (respostas) sobre essas questões. Entre “aqui” e “lá” pode-se encontrar um grande número de etapas principais, incluindo a coleta e a análise de dados relevantes. (YIN, 2001, p. 41, ênfase do original)

A intenção é levantar a maior quantidade de informações referentes à aquisição de habilidades e conhecimento, dentro da perspectiva do músico baixista, a partir do conflito entre fronteiras de estilos. Descobrir os eventos que fazem parte da sua experiência na prática musical e apontar as estratégias que cada um dos músicos definiu para desenvolver a fluência em um novo estilo deve garantir a discussão de uma ampla variedade de assuntos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Estilo musical

De acordo com o dicionário Grove,

Estilo, um estilo ou estilos (ou todos os três) podem ser percebidos em qualquer unidade conceptual no domínio da música, desde o maior até

o menor; música em si é um estilo de arte, e uma única nota pode ter implicações estilísticas de acordo com sua instrumentação, altura e duração. Estilo, um estilo ou estilos podem estar presentes em um acorde, uma frase, uma seção, um movimento, uma obra, um grupo de obras, gênero, trabalho de um vida, período (de qualquer tamanho) e cultura. Estilo manifesta-se em usos característicos da forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e ethos; e é apresentado por personalidades criativas, condicionadas por factores históricos, sociais e geográficos... (PASCALL, 2015)

Já Coplan, vê o estilo como

um index de significados, estabelecidos coletivamente através dos tempos por artistas e seu público. Estilos provêm uma base, um vocabulário de formas, atividades, e ocasiões que constituem e expressam processos culturais e sociais. Participantes podem se valer de uma série de significados para metáforas estilísticas, ainda assim existe um conjunto central de associações e sentimentos que unem forma e significado em uma identidade compartilhada. (COPLAN, 1985, citado por HERNANDEZ, p. 17)

“Estilo” tem muitos significados ou nuances de significados. Considere a associação de estilo com a moda, ou com um estilo de vestimenta (seja ele um estilo na moda ou não); ou o estilo nas apresentações de música, de forma que seja possível apresentar-se com estilo ou apenas num estilo distinguível de outros estilos. Esses exemplos sugerem um uso carregado de valores para “estilo”, em que ele se refere a algum valor estético preferido, e num sentido mais neutro, em que ele sugere uma combinação significativa de elementos (sejam eles componentes de uma vestimenta, de uma apresentação musical, de escritos literários ou o que quer que seja). No sentido neutro de estilo, a escolha de elementos e as regras pelas quais eles podem ser combinados podem ser analisadas como códigos semióticos. Dessa forma, os estilos podem ser compreendidos como expressão dos valores e da identidade de grupos sociais. (EDGAR, SEDGWICK, p. 110)

Como dito anteriormente, comecei a trabalhar executando repertório de música pop onde, de uma forma geral, há um grande compromisso com o arranjo gravado no disco. Porém, ao ser solicitado executar repertório de jazz ou samba, com o tempo percebi que nesses estilos o papel do meu instrumento, o baixo elétrico, exige maior liberdade melódica e compreensão da tonalidade, escalas, modos, cadências e funções harmônicas. Além disso, percebi que cada estilo possui uma série de particularidades que o definem, em relação à execução além de compreender harmonia, pois há uma série de fatores que determinam a boa execução de um estilo como: articulação, métrica, dinâmica, timbre, etc.

Estratégias de aprendizagem do músico popular

Em seu livro que resultou de uma pesquisa sobre as formas de aprendizado dos músicos populares, Lucy Green percebeu que os músicos profissionais “devem estar conscientes das normas e variações encontradas em um grande número de estilos da música popular, e devem ser capazes de traduzir essas normas e variações em suas práticas.” (GREEN, 2002, p. 28). A autora completa dizendo que “essa consciência e habilidades derivam de uma escuta intencional e atenta, mas músicos geralmente aprendem música por meio de uma escuta distraída.” (p. 28). Essas habilidades seriam resultado da cópia de músicas contidas em um repertório comum em suas práticas cotidianas:

Copiar músicas é uma habilidade talvez mais presente nos estágios iniciais do aprendizado de bateristas pelo fato de várias músicas compartilharem os mesmos padrões. De qualquer forma, quando um baterista pretende produzir uma cópia direta e detalhada de alguma gravação em particular, ele recorre à memorização precisa das intensões, pausas, dinâmica e pegada originais da música. Os conhecimentos envolvidos na cópia de uma música também são acessíveis ao baixista, instrumentistas harmônicos e melódicos nos casos em que progressões harmônicas básicas são utilizadas tal como em uma progressão de Blues com 12 compassos ou numa sequência harmônica I – VI – IV – V. (GREEN, 2002, p. 29)

Em sua pesquisa, alguns dos músicos entrevistados afirmam ter desenvolvido a criatividade e a técnica a partir de atividades de escuta e transcrição, reforçando a suposição de que “músicos que adquiriram suas habilidades através de práticas aurais de aprendizagem, têm ‘bons ouvidos’”. (p. 73). A autora sugere que a prática da cópia de gravações e da prática de música cover é o método de aprendizagem fundamental para o músico e afirma que,

Copiar gravações e tocar cover não são exclusivamente relacionadas ao desenvolvimento das habilidades performáticas mas também formam estruturas fundamentais para se construir habilidades composicionais. Sem a experiência adquirida com a prática da cópia [transcrição] e da execução de música cover, um trabalho original provavelmente não será compreendido como música: música não é um fenômeno natural mas tem que concordar com normas construídas historicamente, esse conceito também está contido nos processos intra-musicais, forma e qualidade dos sons, e em seus modos de produção, distribuição e recepção. (GREEN, 2002, p. 75)

Em relação aos tipos de aprendizagem, Lucy Green lança duas perspectivas referentes ao estudo em grupo (p. 76): “aprendizagem por um” quando um dos integrantes do grupo tem o papel de professor e, “aprendizado em grupo” no qual não

existe uma pessoa com a função de professor, sendo a interação mútua entre seus participantes a principal ferramenta para que aconteça algum desenvolvimento. A autora explica, a seguir:

Qualquer um desses modelos de aprendizagem surgem na relação entre duas ou várias pessoas; podem surgir em encontros casuais ou em práticas organizadas. Podem acontecer separadamente à atividades de produção musical ou durante ensaios e sessões de improviso. O membro de uma banda pode mostrar um novo motivo ou acorde para um membro, ou vários membros, de outra banda; um músico pode aprender alguma coisa assistindo ou ouvindo outro músico, que não tem a consciência de que algum aprendizado está surgindo ali. (GREEN, 2002, p. 76)

Ainda em relação ao aprendizado musical em grupo, Lucy Green afirma que “bandas são formadas bem cedo quando os músicos têm pouco ou nenhum controle sobre seus instrumentos e virtualmente nenhum conhecimento sobre progressões de acordes, motivos melódicos ou repertório.” (GREEN, 2002, p. 78)

Lucy Green explica a seguir:

Nos ensaios de uma banda, habilidades e conhecimento são adquiridos, desenvolvidos e trocados tanto na perspectiva “aprendizagem por um” quanto na “aprendizagem em grupo” desde os estágios iniciais, não somente tocando, conversando, assistindo e ouvindo mas também por exercitar a criatividade juntos. Os membros de uma banda embrionária têm poucas habilidades técnicas ou conhecimento de escalas, acordes, padrões rítmicos ou outros conteúdos musicais básicos, mas no começo eles também não conhecem muitos covers, ou não conhecem músicas em comum, então a improvisação se torna a única prática disponível para o grupo. A improvisação normalmente é combinada com outras atividades assim como experimentar tocar músicas compreendidas na memória coletiva que sejam conhecidas e apreciadas. (GREEN, 2002, p. 80)

Em relação à outra perspectiva de aprendizagem, Lucy Green diz:

Músicos não aprendem somente ouvindo uns aos outros, mas também assistindo uns aos outros. A observação do professor pelo aluno é uma prática comum em várias aulas de instrumentos clássicos assim como observar e imitar as práticas de músicos mais experientes são as atividades principais na enculturação e no aprendizado prático de várias músicas tradicionais e no Jazz. De qualquer forma, não há um professor nas práticas informais dos músicos populares [...] é pouco provável que os músicos populares mais jovens estejam cercados por uma comunidade de prática musical e músicos adultos experientes. Portanto muita coisa é aprendida observando profissionais ou músicos

mais experientes à distância e talvez, mais ainda, observando os amigos numa colaboração em conjunto. (GREEN, 2002, p. 82)

E completa afirmando:

Assim como ouvir e copiar, as perspectivas “aprendizagem por um” e “aprendizagem em grupo” formam componentes centrais das práticas informais de aprendizagem da música popular. Envolvem a formação de bandas precoce, a troca de elementos musicais elementares como acordes e escalas, a criação e refinamento de ideias composicionais e de improvisação através da negociação em grupo, da observação de outros músicos tocando durante uma performance e ensaios, a troca de aconselhamentos sobre técnica e informações sobre teoria e conversas sobre música em geral. Essas atividades podem ou não serem organizadas para se aprender ou desenvolvidas com outros músicos de forma consciente; mas inevitavelmente informações e ideias de natureza formativa são conscientemente ou inconscientemente trocadas entre pessoas próximas durante o curso das interações que acontecem nos sites escolares e em contextos domésticos ou de lazer, a parte ou durante as atividades da prática musical. (GREEN, 2002, p. 83)

Em relação à técnica, a autora destaca a atenção atribuída à essa habilidade na educação formal, onde o seu desenvolvimento está relacionado à prática de exercícios regulares concebidos de diversas maneiras e que o engajamento dos músicos no estudo da técnica depende de fatores motivacionais, que ilustrem certo envolvimento desses músicos com situações nas quais essa habilidade será exigida.

Por ‘habilidades técnicas’, como distinto de técnica, não entendo como sendo as habilidades físico-motoras envolvidas na prática, mas um conteúdo cerebral e compreensão do que deve ser atribuído como ‘teoria’ musical. Isso não inclui *como tocar* elementos musicais como escalas, modos, acordes, tonalidades, alturas, métricas ou ritmo mas *como compreender* a relação entre eles atribuindo essa relação à estilos musicais, gênero, história e outros fatores pertinentes à toda uma atmosfera do que à uma característica particular ou pedaço de música [...] Então quando os músicos adquiriram conhecimento pelos professores, e especialmente quando essa aquisição se deu no contexto da música clássica, eles não necessariamente aplicaram o conhecimento às suas práticas da música popular, ao invés de continuar pela sensação, ouvido e tentando e errando. (GREEN, 2002, p. 93)

A partir dessas perspectivas identificadas por Lucy Green, irei analisar a trajetória de aprendizagem desses dois músicos populares.

AS TRAJETÓRIAS DOS MÚSICOS

O ponto de partida da pesquisa é investigar o desenvolvimento musical dos músicos entrevistados. Pretende-se descobrir como se deu o envolvimento inicial com a música levando em consideração aspectos sociais, culturais e técnicos a fim de identificar o estilo que esteve mais presente, ou que foi mais familiar ao músico em sua formação. Pretende-se levantar a contextualização do conflito entre fronteiras de estilos no qual o músico reconheceu a limitação técnica e conceitual em relação a um determinado estilo. Por fim, pretende-se identificar as estratégias de aprendizagem utilizadas por cada músico para adquirir fluência nesse novo estilo musical.

Adiante será apresentada a perspectiva de cada músico, além de uma breve biografia, em relação aos questionamentos norteadores da pesquisa. A intenção é analisar os eventos contidos em suas trajetórias, os seus relatos, contribuindo para se definir a composição do estudo.

Giovanni Sena

Giovanni de Castro Sena tem 41 anos. É natural do estado do Ceará. Teve seus primeiros contatos com a música quando ainda criança, dentro de casa. “Meu pai sempre ouviu música em casa... Ouvia muito chorinho daí eu ouvia por tabela, desde moleque.” (Giovanni). Estudou música na Universidade Estadual do Ceará (UEC) e posteriormente se mudou para Brasília, onde estudou na Escola de música de Brasília (EMB). É baixista integrante da banda “Age of Artemis”, grupo de Rock que possui expressividade no cenário nacional com dois discos lançados e já articula investidas nos cenários musicais de outros países como o Japão, por exemplo. Também é professor efetivo da Secretaria de Educação do Distrito Federal e atua especificamente na Escola de Música de Brasília, ministrando aulas no curso do instrumento baixo elétrico e em outras disciplinas pertinentes ao currículo do curso de música popular.

Giovanni destaca a influência dos amigos no começo de seu envolvimento com a música. A participação dos amigos mais próximos na formação do seu primeiro conjunto musical. Essa relação evidencia a interferência do contexto social nas primeiras experiências do músico, propiciando experimentações práticas de um repertório básico de ideias musicais. Além disso, o contexto social acaba definindo a preferência, em relação ao estilo, na concepção do repertório musical.

Depois entrou a influência dos amigos... você acaba se espelhando em alguns amigos que já tocam [...] Eu comecei tocando bateria, com caixas de papelão... por se espelhar em alguns amigos, outros amigos que estavam começando também a gente acabou formando um grupinho também... daí aprendi aquelas levadas mais simples (...) Era

voltado pro Rock. Por causa dessa influência de fora. Meus amigos, que eu conhecia por fora, tocavam rock. (Giovanni)

O Músico acrescenta a importância do festival “Rock in Rio” de 1985. O evento foi contemporâneo ao período de iniciação desse músico. Percebe-se que, aliada ao contexto social, a mídia também foi importante na definição do estilo musical preferido pelo instrumentista naquela época. Fomentando o consumo e a prática de um determinado estilo de música.

Perguntado sobre qual estilo foi o mais presente em sua iniciação musical, Giovanni respondeu que, com certeza, foi o Rock.

Mas tudo tem a ver com o grande festival em 1985 que chegou um monte de banda que a gente não conhecia, chegaram os discos e era mais o Rock, por isso se chamou o ‘Rock in Rio’. Todo mundo estava nesse contexto, tirar música de ouvido, reproduzir, e é isso. (Giovanni)

À medida que foi se engajando na prática musical e consequentemente estabelecendo outros vínculos sociais, Giovanni começou a tocar baixo elétrico e desenvolveu a habilidade de “tirar” as músicas de ouvido diante a necessidade gerada pela demanda de novos grupos musicais. Fala também de como os amigos o ajudavam a compreender o instrumento utilizando um vocabulário musical comum. Tudo isso contribuiu para a escolha do seu instrumento principal e para o desenvolvimento de suas habilidades musicais.

Tinha uma banda lá no bairro que eu curtia pra caramba, em todos os ensaios eu estava lá. Então eu percebi que eles tinham problema com baixista, de uma forma geral, nunca ficava um cara fixo. Eu disse: Opa! De repente é por aqui [...] Talvez por ouvir música desde moleque em casa, eu acabei desenvolvendo o ouvido. Eu ouvia as músicas e conseguia tirar [...] Tinha alguns amigos que davam um toque: ‘Olha, essa nota aqui...’ Não era nota, era ‘casa’; terceira, quarta casa, esse tipo de coisa [...] Eu acabei conseguindo tocar com eles por um tempo. Gravei uma ‘demo tape’ do baixo, as linhas do baixo, e aí eu tomei gosto pela coisa. O baixo acabou virando o meu instrumento principal. (Giovanni)

Dessa forma, o músico está claramente inserido em um contexto cultural que fomenta o seu desenvolvimento técnico e conceitual em relação à um estilo em sua prática musical. Isso é o que Lucy Green teria identificado como enculturação musical, ou seja, “a aquisição de habilidades e conhecimentos musicais pela imersão nas práticas musicais cotidianas de um indivíduo” (GREEN, 2002, p. 22).

Observamos a relevância desse conceito quando Giovanni descreve as características gerais do estilo Rock. O músico é capaz de identificar as particularidades estéticas do estilo abordando conceitos relacionados à outros instrumentos e também à prática do baixo elétrico.

O Rock foi difundido por causa das guitarras que têm a saturação. Daí, durante uns anos apareceram uns caras que viraram especialistas nisso, com solos mirabolantes, solos rápidos. Dentro desse universo entra a bateria, a música mais rápida, com um beat mais rápido e com pouca dinâmica [...] De uma forma geral, ele [baixo] faz um mix entre a parte rítmica, que é a bateria, e a parte das guitarras, que chamam de riff. Riff é um termo meio abrasileirado que vem do termo rhythm, de ritmo. Então, ritmo feito na guitarra [...] O baixo fica no meio campo ali. Ele se conecta com a bateria e as vezes se conecta com a guitarra. Às vezes faz frases que a guitarra faz, às vezes faz frases que a bateria faz. É o que popularmente o pessoal diz que é dar a liga [...] Se você tirar o instrumento, o baixo, você vai perceber que vai ficar faltando alguma coisa. Aquele “peso” a pessoa não vai sentir, por causa das frequências graves. (Giovanni)

Giovanni é capaz de descrever as particularidades técnicas necessárias, dentro do seu entendimento, para se tocar linhas de baixo elétrico no estilo Rock. Cita a importância da parte motora e comenta a utilização de equipamentos que valorizam o timbre, segundo ele, ideal para caracterizar o som do baixo no estilo. Em parte, legitima seus argumentos citando instrumentistas que são referência tocando o baixo elétrico nesse estilo.

Dependendo do que você vá tocar, você precisa ter resistência; resistência muscular [...] você tem que malhar, como se fosse uma academia mesmo [...] O máximo que eu uso de ajuda é um pré-amplificador. Um pedalzinho que te ajuda a dar uma saturadzinha no som, pra chegar mais frequências agudas, pra fazer o “estralado” que é a corda batendo no traste [...] No Rock, como é linear [dinâmica], você tem que tocar com força na corda. Tocar com “pegada”, popularmente falando [...] Acabou virando uma marca registrada para alguns baixistas. Por exemplo um cara famoso que é o Steve Harris, foi um dos caras que difundiu essa forma de tocar. Baixista do “Iron Maiden”, uma famosa banda da Inglaterra [...] Quando você toca Rock você não se preocupa se você está “sujando” o som porque aquilo acaba virando parte do repertório do rock. (Giovanni)

As estratégias de aprendizagem para alcançar as habilidades pertinentes ao estilo Rock são descritas por Giovanni. Comenta que a repetição tem lugar de destaque em sua metodologia de estudo. Fala sobre a utilização de recursos tecnológicos em sua rotina e enfatiza o desenvolvimento da parte motora nesse processo. O conteúdo desse estudo depende de auto avaliação, apontando para as necessidades específicas do músico em um determinado estilo. Giovanni ainda reconhece que são desenvolvidos

conteúdos correlacionados ao objeto principal do estudo, que são trabalhados de forma concomitante.

Pelo conhecimento que você acaba adquirindo durante um tempo, você encontra as suas falhas. Você encontra onde você é mais fraco [...] Vamos supor, eu tenho dificuldade em tocar a semicolcheia a 170bpm então eu trabalho aquilo [...] Repetindo, pego um metrônomo ou pego uma bateria virtual, um VST e uso aquilo como referência para eu poder me exercitar. Aí é malhação, fico repetindo, repetindo, repetindo [...] Se não estou sabendo determinada escala, escala alterada sobre determinado tipo de acorde, vai soar como? Você tem que repetir, ficar tocando em cima daquele acorde até você internalizar aquilo e transformar aquilo em memória muscular [...] Quando você está estudando determinado assunto, você não está estudando só aquele assunto. Você acaba estudando o ouvido, estudando a parte motora. Tem outros aspectos que estão agregados. (Giovanni)

Adiante o músico fala sobre o momento no qual se encontrou em situação problemática, em performance, quando ficou evidente a falta de habilidade para transpor a tonalidade de uma determinada música. Além disso, essa música representava outro tipo de estilo. Até então o músico “tirava de ouvido” as linhas de baixo que ouvia nos discos e as reproduzia em performance. Segundo Giovanni, foi nesse momento que decidiu estudar música formalmente. Fala também da interferência do contexto social em sua concepção de repertório de habilidades, do quanto era limitada.

O ‘start’ foi assim: tocar a música ‘Garota de Ipanema’ em um barzinho, daí chegou uma moça pra cantar, pra dar uma canja. Daí ela falou: ‘eu canto em Ré Maior’. Normalmente todo mundo toca ‘Garota de Ipanema’ em Fá Maior. Foi aí que eu percebi que não sabia p... nenhuma! (risos!) Porque eu não sabia transpor a música para outro tom [...] O repertório era todo tirado de ouvido e decorado [...] Era mais voltado para a MPB, já não era mais Rock. Nessa situação que eu me encontrei que eu percebi que tinha que estudar. Claro que conversando com amigos; você percebia que o cara fazia uma coisa que você não sabia o que ele estava fazendo. (Giovanni)

A seguir, Giovanni fala sobre aulas formais de música com um baixista mais experiente e descreve como passou a atribuir importância ao conteúdo musical formal. Trata também da forma como esse conhecimento foi sendo assimilado com o passar do tempo.

Foi então onde eu resolvi estudar música com um baixista chamado Nélcio Costa, a partir daí que eu decidi entrar na Universidade. Então foi aí que ele me mostrou como ele estudava, a concepção de outros estilos [...] Na verdade foi uma introdução porque esse é um quebra-cabeças que você vai montando [...] Eu me lembro de uma aula que tive com ele, eu precisava saber intervalos. Ele perguntou a respeito

de um intervalo e eu não soube responder. Foi a partir daí que eu passei a perceber o que era importante, em relação há improvisação, notas-alvo, etc. Ele me falou sobre essas coisas mas a ficha foi cair depois de um tempo. Em 2006, quando eu entrei na Escola de Música de Brasília, algumas pessoas me falavam sobre essas mesmas coisas daí esse conhecimento foi se cristalizando. (Giovanni)

Comenta a sua busca pelo ensino formal da música, no qual depositava a expectativa de resolver suas limitações em função do seu repertório de habilidades. Foi nesse momento que decidiu se mudar para Brasília.

Daí eu decidi estudar música e entrei na Universidade Estadual do Ceará [...] O conhecimento não era voltado para a prática da música, pelo menos a prática que eu tinha. E aí eu fiquei meio frustrado com aquilo [...] Eu não estava satisfeito com o conhecimento que eu tinha, específico no instrumento e pra realidade que a gente tinha, de tocar [...] Por intermédio de um amigo meu, ouvi falar da Escola de Música de Brasília, aí eu decidi chutar tudo e vir estudar na Emb. Onde tinha aquele ensino mais dentro da realidade de tocar mesmo, voltado para a prática. (Giovanni)

Giovanni completa relatando o levantamento de suas próprias limitações quanto a perspectiva harmônica, elemento que apresenta uma abordagem diferenciada em outros estilos, segundo o músico. Dessa forma, é apontado um dos eventos principais da pesquisa, a identificação das habilidades específicas do instrumentista dentro de cada estilo.

Eu já percebia as minhas falhas dentro da música durante um tempo [...] talvez de entender uma harmonia, entender os II – V – I da música, que tinha acordes com sétima, que tinha resolução. Eu não pensava em nada disso [...] Aparecia uma música pra eu tocar eu ia atrás de tocar aquela música. (Giovanni)

Na sequência o músico exemplifica o conflito entre fronteiras de estilos a partir do seu contato inicial com uma música do repertório da “Bossa Nova”. Comenta a dificuldade para entender a sequência de acordes que passariam a representar um novo material musical a ser estudado. O músico traz mais uma vez a importância das relações sociais no desenvolvimento de habilidades técnicas e conceituais do estilo tendo como referência a prática musical.

Samba de Verão [...] Essa música é Bossa Nova [...] Eu acho que a sequência de acordes que apareciam, eu não entendia o que era aí eu fui procurar o que era aquilo [...] tem os amigos né. Você vai tocar com o amigo daí o cara diz: ‘não vai por aí vai por aqui; ó, a levada

não é assim, é assado' [...] ajuda demais. Porque você está tendo uma aula do que você está fazendo, você entende? (Giovanni)

Ao ser questionado sobre suas impressões acerca do estilo Bossa Nova, Giovanni comentou sobre os conceitos estéticos dessa textura específica relacionando-os principalmente ao aspecto rítmico que, na concepção do músico, está próximo ao estilo "Samba". Tem consciência da importância social do estilo e demonstra conhecimento teórico em relação às várias perspectivas de abordagem do padrão rítmico.

A característica principal é o ritmo. Eu falo Bossa Nova mas é o Samba, na verdade. [...] É um ritmo difundido no Brasil, teoricamente deveria estar sendo tocado em todo canto mas acabou virando uma coisa mais elitizada. [...] Normalmente se escreve em dois por quatro, os americanos normalmente escrevem em quatro por quatro pra facilitar a leitura. Em dois por quatro normalmente você usa a colcheia pontuada com a semi-colcheia. Já no caso dos americanos eles usam a semínima pontuada com a colcheia. [...] na minha opinião o baixo não cola com o bumbo [...] tem outras nuances que o instrumento faz em relação a como acompanhar um grupo de Bossa Nova, de Samba. (Giovanni)

Completa utilizando a comparação com o estilo Rock para explicar a concepção harmônica do estilo. Define a harmonia do Rock como sendo mais simples em contraste com a harmonia da Bossa Nova que é mais sofisticada por utilizar notas que representam a extensão de cada acorde da progressão harmônica em função da melodia da música. Demonstra conhecimento estético ao atribuir esse tratamento harmônico sofisticado à outros instrumentos no contexto prático.

A parte de harmonia que é totalmente diferenciada do Rock porque você encara questões tonais onde acordes vão trabalhar em função de determinada tonalidade. [...] Às vezes tem tonalidades temporárias dentro de uma mesma música [...] A questão são as extensões dos acordes. Os acordes não vêm com sétima, com nona. Normalmente o que aparece nona, o que aparece sétima, está na melodia mas aí a harmonia é mais enxuta no Rock. Já na Bossa Nova os caras realçam isso aí no piano, na guitarra. (Giovanni)

Giovanni descreve a função do baixo elétrico no estilo Bossa Nova. Se apoiando em seu repertório de conhecimentos rítmicos e harmônicos define o papel do instrumento. Rompe com a ideia de tocar sempre a fundamental dos acordes e com a necessidade de tocar a mesma ideia rítmica da bateria. Dessa forma define outros caminhos para se desenvolver a condução do baixo imprimindo uma concepção mais

“livre” à função do instrumento no estilo. Mas completa: o engajamento nessa perspectiva depende do aval do grupo no qual se está atuando.

Acho que tudo tem a ver com equilíbrio. Você pode colar como você também não pode colar, digo colar com a bateria. Você vai fazer um mix entre uma coisa e outra [...] Aí você percebe o caminho do baixo. De repente ele inverte o acorde. Não precisa tocar sempre a fundamental dos acordes, você vai invertendo. Os caminhos são diversos. Depende muito da música, depende muito da composição, depende muito com quem você vai tocar também. Você pode entrar no acordo pra tocar uma música difundida no mercado, você pode tocar ela do jeito que você quiser [...] Aí entra um pouco da questão do Jazz, da improvisação, que pode ser feita também na Bossa Nova. (Giovanni)

Assim como no estilo Rock, Giovanni apresenta as características técnicas específicas do baixo elétrico no contexto da Bossa Nova. Demonstra um amplo repertório de conceitos e habilidades musicais relacionando com o seu entendimento geral sobre a textura do estilo. Em sua concepção, o som do baixo deve ser mais “limpo” que no gênero Rock. Fala da relação com o baterista na compreensão e no manejo dos elementos fundamentais da condução e introduz conceitos sobre a equalização ideal do instrumento nesse estilo. Trata dos recursos técnicos a fim de se obter o timbre característico da Bossa Nova.

Você tem que tocar o mais limpinho possível. Apesar de que, em certas situações, como existe o equilíbrio, você usa o que a gente chama de “ghost notes” as notas mortas. [...] Você já traz, para o baixo, essas notas mortas associando ao som propriamente dito da nota, você acaba sujando (assim como no Rock) um pouco. [...] Você está tocando Bossa Nova num andamento lento, mínimas já resolvem porque as “ghost notes” normalmente serão feitas pelo baterista. [...] Você ataca com mais leveza. Você vai tentar fazer com que o teu som fique o mais limpo possível, totalmente diferente do Rock [...] a equalização do instrumento também é completamente diferente. Você já traz mais pro médio-grave, vai tirar mais agudos, não vai trabalhar os picos de frequência da parte aguda [...] posição da mão no instrumento, isso tudo é recurso. Você quer um som mais grave aí você vai mais para o braço (do instrumento), você quer um som mais médio, joga a mão lá para a ponte [...] Tocar sempre na mesma região vai ficar chato [...] Na própria Bossa Nova tem uma frase que você quer fazer onde o baixo apareça mais, você não vai fazer na região do braço, você traz um pouco (pra ponte) mas depois volta. (Giovanni)

O músico explica a sequência metodológica utilizada na aquisição de habilidades em um novo estilo musical. Fala da importância do conhecimento harmônico pois julga ser fundamental para compreender os materiais musicais correlacionados facilitando a memorização da nova música. Também diz ser importante

o estudo da melodia da música e demonstra preferência pela utilização do baixo elétrico para fazê-lo. Conclui estudando a mesma música em tonalidades distintas.

Primeiro eu faço uma análise harmônica, entendendo o que está acontecendo na música. Primeiro eu vejo a tonalidade, claro! [...] a partir do momento que eu entendo o que está acontecendo na harmonia, pra onde ela tá me levando, eu decoro mais rápido a música. [...] Tirar a melodia também é importante, mesmo que seja música cantada. Eu gosto de estudar a melodia no baixo [...] Aí, se possível, eu estudo a música em outros tons. (Giovanni)

Essa sequência de eventos compreendidos na metodologia escolhida por Giovanni corrobora a teoria de que “o entendimento de ‘habilidades’ geralmente inclui a execução mental de atos de interpretação, assim como reconhecer progressões harmônicas de ouvido ou decorar transcrições.” (GREEN, 2002, p. 21)

Interessante observar a utilização de recursos tecnológicos e de mídia pelo músico em sua rotina de estudos. Cita um famoso software que simula um conjunto musical definindo um contexto prático para que o músico possa aplicar os materiais musicais pertinentes ao estudo. Também utiliza uma famosa plataforma de catalogação e reprodução de vídeos na internet para pesquisar referências conceituais em relação à prática do baixo elétrico em um novo estilo.

A gente tem alguns recursos, como por exemplo o “Band in a Box” que é um software onde simula, claro que não vai chegar nunca à uma situação real, ele tem um ritmo lá, você escolhe Bossa Nova, você escreve a harmonia da música e toca junto. [...] Mas antes de tudo eu ouço a música original. Tem o “Youtube” aí, vejo como que o pessoal toca pra poder entender como que os caras tocam a música. (Giovanni)

Mais uma vez compara o estilo Rock com o estilo Bossa nova para explicar a diferença conceitual em relação à execução das linhas de baixo quando, no primeiro, há um compromisso com o arranjo original que foi gravado no disco e que, no segundo, existe maior liberdade de interpretação e execução pelo músico. Contudo, em qualquer uma das situações, entende ser importante estudar a gravação original do baixo a fim de ampliar o seu repertório de ideias musicais.

Já no Rock, quanto mais próximo do original, melhor! Já na Bossa Nova, nessa música instrumental que a gente toca, a gente tem essa liberdade: não necessariamente eu tenho que tocar igual ao fulaninho que gravou assim e assado [...] É legal que você pode tirar a linha do baixo de alguém famoso mas só a critério de aumentar o teu leque de frases e vocabulário. (Giovanni)

Finaliza destacando a necessidade de estudar um instrumento complementar a fim de garantir maior recurso para compor e dinamismo em suas produções musicais. Em relação ao estudo dos materiais musicais julga ser suficiente a utilização exclusiva do baixo elétrico.

Eu tenho uma necessidade de estudar piano. [...] pra poder fazer algumas produções, pra ter mais liberdade para criar. É onde entra mais a minha música, a minha forma de compor. De repente tem a passagem de piano que eu precisaria de um amigo pra poder gravar, de repente se eu estudar aquele instrumento eu já vou resolver [...] A necessidade de estudar harmonia, nunca senti a necessidade de estudar outro instrumento. Eu consigo entender tudo aquilo por intermédio do baixo. O baixo também pode ser um instrumento harmônico. (Giovanni)

Johnata Medeiros

Johnata Pereira Medeiros tem 30 anos. Natural do Rio de Janeiro, teve a sua iniciação musical também durante a infância, em uma congregação evangélica da qual sua família fazia parte. Johnata se muda para Brasília e estuda na Escola de Música de Brasília, onde se formou no curso técnico do instrumento baixo elétrico. Se graduou no curso de música licenciatura da Universidade de Brasília no ano de 2014. Militar da Força Aérea Brasileira (FAB), é integrante do grupo musical “Clave de FAB” que interpreta músicas do repertório popular. Além disso, atua regularmente no cenário musical do Distrito Federal, acompanhando artistas e instrumentistas conceituados como: Rogério Midley, Mara Bo, Célia Rabelo, Celi Curado, Salomão de Pádua, Nádia Santoli, Indiana Nomma, Alma Thomas.

Johnata iniciou sua prática musical tocando no grupo da igreja que frequentava. Percebe-se a influência do contexto social na definição de estilos que compunham o repertório a ser estudado e executado. Comenta o desenvolvimento de habilidades em função da prática em grupo. Desde o começo já existia a necessidade de “tirar as músicas de ouvido” e reproduzi-las sem o auxílio de qualquer material gráfico (partituras ou cifras). Começou tocando violão e depois migrou para o baixo elétrico.

A minha prática foi na igreja. Eu tive a sorte de fazer parte de um grupo musical na igreja onde a gente se deparava com vários estilos de música [...] Eu comecei tocando o violão, como a grande maioria, e depois migrei para o baixo elétrico. Fui me identificando com o som, com a questão do gostar do instrumento [...] Eu comecei com o violão e fui desenvolvendo por conta das experiências na igreja de ter que ir pegando as músicas e ir exercitando essa questão de tirar de ouvido, de cor [...] depois eu fui para o baixo, com alguma coisa dessa realidade estruturada... (Johnata)

Johnata fala do estilo que esteve mais presente em sua iniciação musical: o Pop.

Comecei a fazer aula com 15 (quinze) anos na igreja sempre voltado pra essa realidade Pop [...] O pop e a balada é uma coisa muito mais presente. O Pop Rock e o Pop que eu tive essa vivência, o Funk, etc ... 90% da minha realidade musical, antes de vir para Brasília, foi esse estilo de música mais popular.” (Johnata)

A seguir o músico fala da aquisição de novas competências em um determinado estilo. Deixa claro a importância do hábito da escuta criteriosa para se definir referências em relação à execução do baixo elétrico e, também, aspectos conceituais sobre o tipo de música que se pretende tocar. Além disso, procura identificar materiais musicais interessantes que possam motivá-lo a estudar. Completa falando de parte conceitual do seu processo de estudo. O músico também introduz a improvisação como parte fundamental do seu estudo. Tanto no momento de conceber a “levada” da música quanto para investigar outras possibilidades de execução de um mesmo contexto musical. O hábito de gravar também faz parte de sua rotina de estudo. Todas essas etapas do processo de aquisição de fluência definem uma relação estreita com a música apontando para a seguinte perspectiva: “é importante considerar três maneiras de estarmos diretamente engajados musicalmente: *tocando* (incluindo o canto); *compondo* (incluindo a improvisação) e *ouvindo* (incluindo apreciação).” (GREEN, 2002, p. 22)

Eu comecei a ouvir muito. Porque claro que as coisas não vão nascer do nada. Eu comecei a me contextualizar, comecei a descobrir os artistas e comecei a tirar dentro de cada estilo algo que me motivava. Tipo assim, dentro desse estilo tal o meu comportamento musical vai pra essa ideia aqui.” [...] Então, quando se fala de Balada ou da Bossa Nova, eu tenho uma concepção formada, vai estruturando como conduzir, como improvisar e como variar. É o processo da pesquisa e do estudo [...] E no meu estudo também, eu pego uma harmonia simples, coloco numa ideia de Pop, faço um improviso e gravo, ou faço um groove [...] Tudo é uma questão de comportamento musical sobre a base do estilo [...] Às vezes não é nem questão de estar estudando isso aí (música); tem que se começar a viver isso aí. (Johnata)

Johnata fala sobre as características gerais do estilo Pop. Demonstra certo domínio de conceitos sobre textura, harmonia, dinâmica e forma específicos do estilo. Reserva ainda uma perspectiva holística sobre a proposta do Pop que é, na perspectiva do músico, conservar a prática musical sempre em função do público.

A forma de conduzir é bem mais ostinato, colado com o bumbo, do que uma coisa de ficar harmonizando [...] A harmonia é simples porém ela tem a coloração da dinâmica que muitas das vezes é o baixo e a bateria que faz” [...] Entra uma concepção de forma, no “A” a gente

tira a mão, trabalha a sensação, isso em todos os estilos mas especificamente no pop no “B” a gente abre o hi-hat e vai crescendo [...] Então é muito mais popular a coisa, mais próximo do público. Quando eu falo que é mais próximo do público eu volto à questão de você tocar preocupado com o público, no caso do Pop. Por mais que seja clichê mas é aquilo que você tem que fazer porque o contexto da música está dentro daquele cenário. (Johnata)

O músico traz informações sobre a característica do baixo elétrico no estilo Pop. Destaca o timbre ideal para constituir a textura do estilo.

Timbre é uma coisa muito característica do Pop [...] O timbre tem mais sobra, é mais encorpado, ele é um pouquinho mais sujo, ele não tem muita ponta de médio, ele trabalha mais os harmônicos. É o que eu percebo no contrabaixo. (Johnata)

Discorre sobre identidade na prática musical para argumentar sobre a articulação das linhas de baixo no Pop. Relaciona com a habilidade de reconhecer a função dos outros instrumentos na concepção da textura do estilo.

Como eu vou assinar, como vou dizer que sou eu que estou tocando? É a questão da precisão, é a questão da sonoridade que você vai tirar do instrumento. São outras questões em que você pode ter identidade, como o timbre [...] Às vezes você alivia uma acentuação ou outra que você vai dar evidência pra um outro detalhe da guitarra ou do piano [...] É tão complexo quanto tocar jazz – fusion. (Johnata)

Na próxima seção, Johnata fala da questão técnica específica do baixo elétrico para obter o som ideal no estilo. A técnica está diretamente relacionada ao timbre concebido pelo músico.

A questão de sonoridade, as vezes não é só o instrumento, é a posição que você vai tocar, próximo ao captador [...] Eu penso naquela frequência de gravação, eu imagino aquela frequência sempre muito encorpada, sem sobras. Se eu vou tocar uma nota eu quero que toda a banda sintam a estrutura, os harmônicos dessa nota. (Johnata)

Johnata também possui a habilidade de argumentar acerca de informações sobre a equalização do som do baixo diante o contexto prático, levando em consideração os outros instrumentos do grupo. Descreve a forma usual de tocar as cordas do baixo elétrico tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, conferindo a dinâmica ideal em cada parte da forma da música segundo a sua concepção.

Então como que eu faço tecnicamente isso? Eu tiro um pouco do médio do instrumento, tiro um pouco do agudo, eu deixo ele um pouquinho com o som mais fechado, parece ser mais velado, mas justamente para não brigar com a frequência da guitarra.” [...] Eu toco um pouquinho mais próximo ao braço e não toco com força. Eu procuro desenvolver, no momento da condução, essa conexão da pressão do pizzicato com a vibração da corda [...] Na mão esquerda eu não toco ligado, deixo o mínimo de espaço, é quase que um ligado. Isso faz com que a banda fique com a base bem estabelecida [...] No momento A eu toco um pouquinho mais ligado, no momento B ou no A’ eu toco um pouquinho mais espaçado. Eu busco a questão técnica pra também dar uma cor na música [...] A construção é como uma pintura de um quadro: aqui eu faço um pouquinho mais fechado, aqui eu abro, justamente para não ser linear. Se você tocar linear a música parece que começa e não vai para lugar nenhum. (Johnata)

A seguir o músico descreve os eventos compreendidos na situação em que se deparou com estilos com os quais não tinha familiaridade. Diz ter se apoiado no repertório de habilidades e conceitos musicais já estabelecido em sua trajetória para superar a falta de fluência em novos contextos.

Quando eu cheguei aqui que veio um pouco dessa questão do conflito de realidade porque eu entrei na Escola de Música de Brasília e comecei a me deparar com a realidade da Bossa Nova, do Samba, do Jazz [...] quando eu me senti perdido eu fui pra onde eu tinha segurança. Fazer uma relação muito rápida, naquele momento, com aquilo que eu já tinha construído [...] Então isso me fez mascarar aquele momento de desespero [...] Na verdade o novo estilo ou a nova experiência não vem para reconstruir, vem para agregar [...] A questão da improvisação dentro da Bossa Nova e do Jazz. (Johnata)

Em relação às estratégias de aquisição de novas habilidades Johnata diz ter sentido a necessidade de mudar a perspectiva metodológica do seu estudo.

Eu queria dar nome à tudo. E aí eu cheguei a um ponto no estudo que eu disse: não, não é assim que eu sinto a música [...] Os métodos e as escolas trabalham a questão básica da condução, a questão estrutural. (Johnata)

Reforça a importância da escuta nesse processo priorizando-a em relação ao aspecto motor a ser desenvolvido no instrumento. Diz não ter o hábito de tirar as linhas do baixo de ouvido ou seja, fazer uma transcrição mental desse material. Ao invés disso, se preocupa em perceber a intenção do músico que gravou o exemplo musical a fim de compreender a sua concepção ao conceber a linha do baixo música.

[...] a pesquisa nos discos, ouvindo muito. Eu faço isso sempre! Eu estudo o instrumento 10% e ouço 90%. A minha escuta é uma pesquisa [...] Eu escuto e faço comparações [...] Eu não tirava, não tinha esse hábito. Eu degustava várias vezes, até hoje é a mesma coisa: ouvindo e analisando [...] Ao invés de estudar as notas do Jazz eu quero estudar o comportamento musical [...] Eu sempre pensei em absorver a concepção do músico, não o que ele faz; o que ele pensa. (Johnata)

Johnata detalha a metodologia escolhida para a aquisição de novas habilidades. Esse processo depende, fundamentalmente, da análise crítica de sua própria prática. “Fui desenvolvendo isso tocando, ouvindo, gravando, ouvindo o que eu gravei e comparando.” (Johnata)

Comenta a utilização de um método específico para o aprendizado da linguagem do baixo elétrico na Bossa Nova, composto por um baixista importante do cenário musical brasileiro. Utilizou as gravações dos exemplos musicais do método como referência para compreender a função do baixo no estilo.

Eu utilizei o método “Toque junto Bossa Nova” do Ney Conceição. Eu estudei muito esse método porque num primeiro momento ele mostra o groove e na segunda faixa do disco ele mostra [o exemplo musical] sem o baixo, só o chorus e você vai conduzindo. (Johnata)

Também cita a utilização de equipamentos tecnológicos em seus estudos. Utiliza esses equipamentos para registrar, gravar, sua performance viabilizando a avaliação pessoal de sua prática individual.

Eu gravava no “Loop Station”, aquele pedalzinho ou, as vezes, com uma câmera [...] Quando eu queria fazer uma condução de Bossa Nova ou improvisado eu mesmo criava a harmonia e gravava por cima [...] Eu sempre me ouvi sem tocar. O meu estudo é me ouvir sem tocar [...] O resultado final é a fluência. (Johnata)

O músico tem condição de descrever as características conceituais do estilo Bossa Nova. Utiliza a comparação com o estilo Pop para evidenciar a diferença em relação à harmonia. Segundo Johnata, na Bossa Nova existe a preocupação com a composição do acorde, explorando suas extensões em função da melodia.

A Bossa Nova é muito mais aberta, mas você pensa em Pop só não apoia tanto [...] A formação de acordes no Pop geralmente é mais consonante, mais direta, é o que tem que ser [...] A Bossa nova tem uma valorização nas tensões, nos voicings. Quando você está tocando esse estilo, você precisa observar isso. As vezes a melodia está ali [...]

Talvez eu me sinta mais livre tocando Pop do que tocando Bossa e Jazz. (Johnata)

Destaca a forma de tocar a condução do baixo tanto no Pop quanto na Bossa Nova. Nesse segundo estilo, Johnata percebe maior compromisso ao lidar com materiais musicais como a dinâmica, interpretação e estruturas harmônicas, imprimindo uma perspectiva mais sofisticada à execução da condução do baixo exigindo maior compromisso do músico no momento da sua prática.

No Pop eu posso estabelecer dois tipos de tema, tema A, B e C, por exemplo. Um arranjo fechado, por causa do objetivo da música. Na Bossa eu posso também estabelecer tema A, B e C mas dentro disso eu tenho que me preocupar como o que está acontecendo em relação à dinâmica, interpretação [...] Você tem que conduzir como se estivesse fazendo uma conversa. No Pop existe uma coisa mais estabelecida, mais fechada. Claro que você tem liberdade também mas se você for trabalhar a questão tradicional [...] A Bossa Nova tem a questão da improvisação, na volta do tema. Na improvisação você pode empregar: beleza, eu to livre! Mas você está livre entre aspas porque você tem que conduzir pensando que o improvisador toca sobre a melodia. (Johnata)

Ao comentar as características conceituais do baixo elétrico no estilo Bossa Nova, Johnata reserva preocupação em adotar uma referência inicial, que pode ser atribuída ao contexto harmônico da música, antes de conceber a linha do baixo. Também faz referência ao timbre específico do instrumento no estilo.

Eu toco a tônica e espero ter o caminho melódico da harmonia e se eu tiver que fazer alguma variação, vai ser dentro desse contexto [...] Eu comecei a desenvolver a questão do timbre, o timbre da Bossa Nova que é uma coisa mais macia. (Johnata)

O músico relaciona o Estilo Bossa Nova com o estilo Samba. Enxerga certa proximidade em relação às articulações executadas na condução do baixo nos dois estilos. Imagina o desenvolvimento da linha do baixo evoluindo de uma perspectiva básica até outra mais elaborada.

Basicamente ele (o baixo) está ali mas de uma forma discreta. Até começar a fazer uma coisa mais ousada [...] Se eu for pensar basicamente, a gente via naquela onda do Samba: tônica e quinta. Eu penso como plano 1 (um) a tônica e a quinta, como plano 2 (dois) suprimir a quinta e como plano 3 (três) às vezes a tônica e a quinta [...] O groove acontece internamente, dentro da música. Eu não estabeleci muletas. (Johnata)

Fala também da relação entre o baixista e o baterista, no momento da prática, onde ambos devem se alternar ao executar os elementos musicais particulares do motivo característico da condução da Bossa Nova.

Quando eu estabeleço um padrão de groove tônica e quinta, porque eu tenho um batera comigo ali? Eu divido com ele, ou as vezes ele assume o plano 1 e eu começo a pensar na sensação. No momento “B” da música eu assumo o plano 1 e ele pensa na sensação. (Johnata)

Explica a técnica específica do baixo elétrico utilizada para se obter o timbre ideal, em sua concepção, para se tocar o estilo Bossa Nova. Faz referência especial ao posicionamento da mão direita ao tocar as cordas, em função da intenção do baixista em um determinado momento da forma da música.

Eu apoio o pizzicato naquela forma mais tradicional que todo mundo apoia e eu toco quase que arrastando os dedos na corda. Não é puxando mas arrastando, esfregando o dedo [...] Perto do braço, quando eu quero um som mais grave, aveludado. E se no momento “B” da música eu quero um som mais aberto eu chamo mais pro médio, toco perto da ponte. (Johnata)

Finaliza comentando a necessidade de se estudar outro instrumento, a fim de obter conhecimento suplementar, para garantir fluência no novo estilo. Entende que o instrumento é apenas uma ferramenta para externar suas concepções como músico mas credita ao baixo elétrico a característica de ser um instrumento que viabiliza o seu desenvolvimento musical de forma plena.

Eu vejo o contrabaixo como um instrumento completo [...] Você não precisa de um instrumento pra ouvir tal nota, tal tensão, tal estrutura. A música é de dentro pra fora, o instrumento é só uma forma de transmitir [...] O contrabaixo me cobra tanta dedicação, não teria como dividir [...] Eu não senti aquela necessidade de tocar um instrumento talvez mais completo como o piano. (Johnata)

Como toca tanto o baixo elétrico quanto o baixo acústico, Johnata completa afirmando a necessidade de sintonizar a concepção ideal em relação ao instrumento escolhido para a prática.

Quando eu estou tocando baixo-elétrico, estou totalmente ali com a concepção de um baixista elétrico. Quando eu estou no baixo acústico, longe de mim pensar como elétrico! Reúne outras questões: históricas, físicas, etc. (Johnata)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É muito importante considerar os eventos compreendidos na iniciação dos músicos para entender a dinâmica da aquisição das habilidades que vão garantir a fluência em determinado estilo. Levar em consideração o aspecto social, a troca de informações com seus colegas músicos, por exemplo, é uma ferramenta indispensável para entender o caminho dessa descoberta de como ser competente em um novo estilo. No caso dos músicos entrevistados a influência do contexto social foi determinante para constituir os primeiros grupos para se praticar a música, seja copiando músicas de um repertório comum ou promovendo atividades de composição.

Percebe-se que esses grupos de prática musical foram fundamentais para se adquirir determinadas habilidades visto que exigiam a necessidade de se produzir algum tipo de música. Habilidades como ouvir atentamente uma música e, de alguma maneira, reproduzi-la, foram atividades que constituíram uma base de conhecimento estético-musical dos instrumentistas. Em acordo com a teoria de Lucy Green (2002) dizemos que a prática de copiar músicas pode ter sido a principal ferramenta desses músicos no seu desenvolvimento inicial. Observamos essa prática quando Giovanni diz que “todo mundo estava nesse contexto, tirar música de ouvido, reproduzir, e é isso.” (Giovanni) e também quando Johnata comenta: “Eu comecei com o violão e fui desenvolvendo por conta das experiências na igreja de ter que ir pegando as músicas e ir exercitando essa questão de tirar de ouvido.” (Johnata)

Podemos deduzir que a perspectiva da “aprendizagem em grupo” de Lucy Green (2002) tenha constituído a atmosfera da prática desses grupos iniciais onde não existia um professor mas sim uma relação mútua entre os participantes para se atingir um determinado objetivo. Quando Giovanni diz que “tinha alguns amigos que davam um toque: ‘Olha, essa nota aqui...’ Não era nota, era ‘casa’; terceira, quarta casa, esse tipo de coisa” (Giovanni) percebemos a influência dessa dinâmica em grupo no desenvolvimento de conceitos relacionados aos instrumentos e aos materiais musicais.

Podemos perceber que a definição, pelo músico, do seu estilo principal também é fruto dessa prática social quando o repertório trabalhado pelo grupo sugere certa preferência em relação ao tipo de música que esteve mais presente em suas práticas cotidianas. Essa definição se faz presente quando Giovanni diz que “por se espelhar em alguns amigos, outros amigos que estavam começando também a gente acabou formando um grupinho também... daí aprendi aquelas levadas mais simples [...] Era voltado pro Rock. Por causa dessa influência de fora. Meus amigos, que eu conhecia por fora, tocavam rock.” (Giovanni) enquanto Johnata diz que “o Pop e a balada é uma coisa muito mais presente. O Pop Rock e o Pop que eu tive essa vivência, o Funk, etc ... 90% da minha realidade musical, antes de vir para Brasília, foi esse estilo de música mais popular.” (Johnata)

Percebemos também que essas práticas em grupo promoveram, de alguma forma, a enculturação desses instrumentistas no sentido de viabilizar a aquisição de habilidades e conceitos relacionados à um universo particular de estilos. Podemos notar que Johnata teve a capacidade de argumentar sobre a textura conceitual do Pop bem como os conceitos relacionados à articulação ideal das linhas de baixo e sobre técnicas específicas do baixo elétrico dentro desse estilo. Assim como Giovanni adquiriu as mesmas habilidades e conceitos em relação ao estilo Rock.

Entretanto, percebemos que em um certo estágio do desenvolvimento desses instrumentistas, surgiu a necessidade do estudo formal da música, dando mais espaço à uma outra perspectiva da aprendizagem musical, a “aprendizagem por um” (GREEN, 2002). Notamos que os músicos, ao perceberem suas limitações em relação à um estilo musical não familiar, procuraram instituições de ensino formal de música ou basicamente um músico mais experiente para ensiná-los.

No caso de Giovanni, a situação que o fez refletir sobre a qualidade do conteúdo musical que possuía se deu em performance, tendo que transpor a tonalidade de uma Bossa Nova “na hora” enquanto acompanhava uma cantora em um show noturno. O fato de não possuir essa habilidade o fez procurar um baixista mais experiente na região para que pudesse ter aulas formais de música e, posteriormente, migrar para Brasília com o objetivo de estudar na EMB. Já no caso de Johnata, se deparou com estilos que possuíam uma textura bem diferente do Pop, como o Jazz e a Bossa Nova, quando ingressou no curso de baixo elétrico também na EMB.

A partir desse momento, percebemos que cada um dos músicos assumiu uma perspectiva para vencer a falta de fluência em relação à um novo estilo, a Bossa Nova, no caso. Podemos notar que Johnata reserva uma perspectiva conceitual, mais holística, sobre a aquisição das novas habilidades e conceitos. Percebe-se que o músico relaciona a aquisição de habilidades principalmente com “[...] a pesquisa nos discos, ouvindo muito. Eu faço isso sempre! Eu estudo o instrumento 10% e ouço 90%. A minha escuta é uma pesquisa.” (Johnata)

Giovanni também deposita confiança na estratégia de ouvir e descobrir a música antes de começar a estudar os conteúdos compreendidos no universo desta. Mas, antes disso, percebemos, a influência de amigos na compreensão desses materiais quando fala: [...] tem os amigos né. Você vai tocar com o amigo daí o cara diz: ‘não vai por aí vai por aqui; ó, a levada não é assim, é assado’ [...] ajuda demais. Porque você está tendo uma aula do que você está fazendo, você entende?” (Giovanni) Essa colocação resgata a perspectiva do “aprendizado em grupo” mesmo quando o instrumentista já tem grande bagagem de habilidades e conhecimentos musicais.

Ficou claro que os músicos, em suas estratégias, recorrem à uma escuta atenta de exemplos musicais, colocando estes como referência para a aquisição de conhecimento técnico e conceitual do novo estilo. Esta perspectiva corrobora com a teoria de Lucy Green (2002) que trata da aquisição de habilidades como não sendo apenas resultado da

cópia de gravações mas, também, desse exercício de escuta atenta. Isso fica claro quando Johnata relata: “ao invés de estudar as notas do Jazz eu quero estudar o comportamento musical [...] Eu sempre pensei em absorver a concepção do músico, não o que ele faz; o que ele pensa.” (Johnata) Dentro dessa perspectiva, percebemos a utilização de materiais didáticos, discos e sites de reprodução de áudio e vídeo (Youtube) como recurso para identificar as referências conceituais, de textura e execução do novo estilo.

Fato interessante foi perceber que Johnata utiliza equipamentos eletrônicos a fim de viabilizar sua principal estratégia de aprendizagem, já depois de ter se tornado músico profissional, que consiste em ouvir, tocar, gravar sua própria performance e ouvir, de forma criteriosa, o que foi registrado. Ilustra isso afirmando: “Eu sempre me ouvi sem tocar. O meu estudo é me ouvir sem tocar [...] O resultado final é a fluência.” (Johnata) Enquanto Giovanni utiliza *softwares* de emulação (banda) como o *Band in a Box* para ter uma base sob a qual ele desenvolve sua estratégia de aprendizagem que se apoia na execução repetitiva, com o baixo elétrico, dos materiais que deseja desenvolver.

Percebemos que os dois instrumentistas têm a capacidade de descrever a perspectiva conceitual do estilo Bossa Nova explicando o ritmo característico, o aspecto harmônico mais sofisticado e a questão da improvisação no estilo. Além disso, podem argumentar sobre conceitos relacionados à função do baixo e sobre características técnicas específicas do estilo Bossa Nova.

Finalmente, percebemos que Giovanni busca no estudo de outro instrumento, o piano, a suplementação de sua prática composicional embora deixe claro que faz questão de estudar a melodia, e outros materiais da música, especificamente com o baixo elétrico. Enquanto isso, Johnata entende o baixo elétrico como sendo um instrumento completo, habilitado para se estudar tudo na música.

Conclui-se que a investigação das estratégias de aprendizagem, de vários tipos de habilidades, é complexa e exigiria uma pesquisa mais engajada do referencial teórico que fundamenta, ou explica, os vários tipos de eventos compreendidos no desenvolvimento de novas habilidades musicais. Também seria essencial abordar uma quantidade bem maior de instrumentistas com o objetivo de levantar maior quantidade de eventos a serem investigados dentro desse universo da aprendizagem que é a prática cotidiana do músico popular. Este trabalho, definitivamente não determina quais são as convenções relacionadas ao desenvolvimento de habilidades musicais, muito menos define todas as estratégias possíveis para se aprender a tocar um novo estilo musical, mas aponta para se alcançar um repertório cada vez maior dessas possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Bachata: A Social History of Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. Tradução de Marcelo Rolemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

GREEN, Lucy. *How popular musicians Learn: a way ahead for music education*. Ashgate popular and folk music series. London University, Institute of education. 2002.

PASCALL, Robert. *Style*. Grove Music Online. Em: www.oxfordmusiconline.com/public Acesso em: 31/08/2015.

VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. *Revista SOCERJ*. setembro/outubro, 2007; 20(5): 383-386.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Daniel Grassi. 2 Ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICE A – Questões de pesquisa

Roteiro utilizado na entrevista semiestruturada

- Em qual ambiente aconteceu a sua iniciação musical?
- Qual o estilo mais significativo no começo da sua relação com a música? Por qual motivo?
- Esse estilo permaneceu importante durante a sua carreira, nas escolhas dos seus trabalhos em performance, por exemplo?
- De uma forma geral, quais são as principais características desse estilo?
- Quais são as particularidades técnicas para se executar bem esse estilo no baixo-elétrico?
- Quais habilidades são fundamentais para se entender o papel do baixo-elétrico nesse estilo?
- Em algum momento você precisou tocar algum estilo que não conhecia muito bem? Qual era o estilo? Explique a experiência.
- Porque achou importante aprender a tocar esse tipo de música?
- Inicialmente, quais foram as dificuldades encontradas para tocar o estilo?
- Percebeu alguma dificuldade técnica, em relação ao baixo-elétrico, para tocar?
- Foi importante descobrir/entender elementos estético-musicais para compreender melhor esse estilo? Quais?
- Quais recursos você utilizou para descobrir esses elementos? Gravações em CD's, vídeos na internet, material didático, conversa com amigos?
- Em relação ao baixo-elétrico, como você entendeu a função do baixo nesse novo estilo?
- Existia características particulares do estilo na condução do baixo elétrico? Quais?
- Como você descobriu essas características em relação à função do baixo-elétrico nesse tipo de música?
- Como você desenvolveu essas habilidades no estudo do baixo-elétrico?
- Utilizou algum tipo de mídia?
- Utilizou algum tipo de material didático?
- Em algum momento, descobriu a necessidade de estudar algum outro instrumento para complementar o entendimento do novo estilo? Porque?
- Teve outras oportunidades de tocar esse estilo em conjunto novamente?
- Atualmente você se considera fluente ao tocar esse estilo?